НОВЕЙШИЕ ТЕЧЕНИЯ
В
РУССКОМ ИСКУССТВЕ

ИЗДАНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ЛЕНИНГРАД • 1928

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/noveishietecheni02puni

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ МУЗЕЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОТДЕЛ

Н. Н. ПУНИН

НОВЕЙШИЕ ТЕЧЕНИЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ

II

ПР[illegible]МЕТ И КУЛЬТУРА

ИЗДАНИЕ
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ
ЛЕНИНГРАД 1928

Напечатано по распоряжению Государственного Русского Музея

Ученый Секретарь *Н. Черепнин*

Декабрь 1927 г.

На обложке рисунок Л. А. Бруни «Лес».

Ленинградский Областлит № 52651. Тираж 2000 экз.—1 л.
Гос. тип. им. Ивана Федорова. Ленинград, Звенигородская, 11

Ослабление роли предмета в живописи, деформация его и затем исчезновение — все эти явления очевидны и вместе с тем характерны для так называемых революционных течений в новейшем искусстве.

Начиная с 70-х годов во Франции, с эпохи импрессионизма, сосредоточенность художника на предмете слабеет; импрессионисты решительно переносят внимание на воздушную среду, на световое пространство, на цветовые отношения.

В этот период — а не в кубистический, как думают некоторые — совершился тот революционный перелом, который позволяет нам, при известных обобщениях, противопоставить современное искусство «предметному» искусству классической поры европейской культуры («Ренессансу»). Тот факт, теперь почти непонятный, что импрессионисты и Сезанн не получали признания в течение более двадцатипяти лет, свидетельствует о том, что они, действительно, надломили эволюционную прямую в искусстве старой Европы; никогда до импрессионистов и никогда после них разрыв между смежными поколениями не был так велик, а борьба между ними столь ожесточенной.

Со дня возникновения кубизма едва прошло десять лет, как уже весь художественный мир оказался в потоке этого течения.

После ударов, нанесенных импрессионистами, предмет благодаря усилиям Сезанна деформируется все больше и больше, как бы исчезая под живописью; внимание Сезанна было сосредоточено на объемах.

Кубисты, продолжая начатое Сезанном, выдвигают, как главную проблему, проблему реального восприятия пространства; они делают попытки «включить пространство в предмет»; предмет разрушается до полного исчезновения в некоторых, посткубистических, беспредметных течениях.

Этот, быстро развивающийся, процесс постепенного исчезновения предмета в новейшей революционной живописи обусловлен целым рядом причин; из них часть может быть отнесена к причинам общего характера, другая же часть к причинам, действующим внутри самого искусства.

Рассмотрим прежде всего первую группу причин, имеющих общее значение.

Не без основания можно утверждать, что культура европейского человечества, от эпохи Ренессанса примерно до середины XIX века, есть, в известном смысле, культура предметная. Никогда, повидимому, предмет не был так выделен и не играл в быту такой роли, как в этот период истории; никогда человеческое сознание не было до такой степени сосредоточено на предмете; никогда предмет так не притягивался к человеку, не утверждался, как личная его

собственность; не случайно, именно в эту эпоху, господствует теория прямой линейной перспективы, по законам которой предмет тем больше, явственнее и ценнее, чем он ближе к человеку; предмет индивидуализируется и не только в смысле отношения к нему человека, но и с внешней стороны, как вещь; часто он становится наследственной семейной реликвией. В ту же эпоху появляется и затем быстро достигает необычайного развития портрет — художественный жанр по преимуществу предметный: портрет без сходства не есть уже портрет, а что такое сходство, как не господство предмета над живописью. В пейзаже, в жанре, натюрморте, исторической или мифологической композиции чувство предметности сохранено в высокой степени. Попробуем сравнить пейзаж Пуссена или Рубенса со средневековой миниатюрой из сборника «Carmina Burana», изображающей лес [1], или с каким-нибудь пейзажем китайского художника VIII в., например Ву-Тао-тзу [2]; в последних двух произведениях художник поднялся над предметом до такой степени, что эти произведения почти стоят на границе беспредметного; а сколько еще предметно-логического, хотя бы в отношении композиции и чувства пространства у Пуссена и Рубенса.

Вся классическая эра европейской культуры есть эра предмета, его утверждения, его культа. Выработ-

[1] Изд. в кн. А. Бенуа. История живописи всех времен и народов, т. I.

[2] Изд. в кн. E. Fenellosa. L'art en Chine et au Japon, тб. XXXVIII.

танный заботливой рукой ремесленника, им индивидуализированный, ставший для человека почти священным символом быта — предмет играет чрезвычайно заметную роль в жизни, в мироощущении и тем самым в искусстве всей той эпохи.

Высокая степень предметности всей ренессансной культуры самым тесным образом связана с относительной статичностью жизни внутри этой культуры. Эту статичность как-то особенно остро чувствуешь в Картинной Галлерее Эрмитажа. Так видеть, как видели художники, произведения которых там собраны, можно только тогда, когда глаз сосредоточенно-неподвижен. Кажется, что они сидели годами, в упор, неподвижно изучая мир явлений. От предмета к предмету — таков был метод зрительного восприятия той эпохи. Они и пространство определяли предметно, через предмет; привязанные к своим селам и городам, не знающие быстроты в смене предметных впечатлений, они не имели или почти не имели непосредственного чувства пространственности; движение в пространстве они ощущали скорее логически, отвлеченно; эти люди скорее знали, понимали, что движение существует, чем его чувствовали.

Мы, например, непосредственно и легко представляем себе чувство движения в автомобиле — это специфическое чувство врезывания в пространство, в объем, в улицы, в дома, в предметы; вряд ли что-либо похожее могло быть в эпоху «гужевой тяги»; в то время пространство выражалось главным образом дорогой, а дорога — сменой камней, столбов, мо-

стов, заборов, лесов, т. е. цепью предметов; пространство и движение в нем определялись предметно. Относительная статичность жизни способствовала укреплению предметного характера не только восприятия или искусства, но вообще всей культуры, развившейся в традициях Ренессанса [1].

С середины XIX века, с момента резкого скачка в росте техники, характер классической Европы быстро и заметно меняется; предметность культуры, слабеющая, повидимому, уже с эпохи Великой Революции, становится ко второй половине XIX века признаком всего того, что остается там, в прошлом: в старом мире. Предмет быстро теряет свое сакральное значение; делается подвижным, переходя из дома раззорившегося буржуа в антикварную лавку, а оттуда в дом разбогатевшего буржуа; перестает быть ценностью, потому что становится штампованной фабричной дешевкой. Индустриализм уничтожает лицо вещи, стирает индивидуальные качества предмета; стандартизация — это неумолимый враг самого принципа предметности. Старая, добрая, хорошо выработанная реликвия: предмет—вещь заменяется штампом, фальсификацией или «установками», имеющими почти беспредметный характер, как например:—водопровод, электрическое освещение, телефон, радио. С эпохи

---

[1] Описанная нами статичность культуры Ренессанса не является, конечно, исключительной принадлежностью именно этой культуры; средневековье не менее статично, но религиозная культура средневековья вообще не может быть названа предметной.

импрессионизма быстро падает так называемая портретная живопись; мало по малу стирается значение человеческой индивидуальности; даже человеческое тело перестает быть носителем индивидуальных форм: больше нет предметов, есть только цилиндры, шары и конусы [1]; эпоха индустриализма предстает перед нами как бы в одеянии всемирного геометризма; последний наполняет ее своеобразным пафосом, в который замешивается — хотим мы того или не хотим — чувство совершенства вселенной, и это чувство нам кажется подобным чувству, которое возникает перед каким-нибудь мраморным богом Греции. Часто приходится слышать, что «кубо-футуризм» и «беспредметность» развивают только формальные стороны искусства; между тем, формального в них не больше, чем в классической скульптуре; но если в последней выше всего ценят, подымаясь над всем формальным, гармоническую красоту человеческой формы, вырванной из мира, то не меньше оснований — в хорошем кубистическом холсте — почувствовать и оценить гармоническое совершенство вселенной, взятой в обобщении, во всем многообразии отношений, широко увиденной в пространствах и, в известном смысле, даже во времени. Новый взгляд, смотрящий над предметами или за предметы, открывает источники более глубоких радостей, так как он, действительно, позволяет нам

[1] «Позвольте мне повторить вам то, что я уже говорил: трактовать природу цилиндром, шаром, конусом и все это в перспективе, так, чтобы каждая сторона предмета, план, направлялись к центральной точке». Сезанн к Бернару.

реально соприкоснуться с тем хором «братских сфер», которую Гёте воспринимал только символически. Падение предметной ценности открыло человечеству «бесконечные горизонты».

Обогащение европейской культуры новыми чувствами связано непосредственно с развитием движения, стремительно растущего с каждым десятилетием новой эры.

Роль движения в развитии нового человека и его мировоззрения огромна; скорость, которой добилось человечество, преобразила всю жизнь; динамизм окрасил собою весь психический мир человека. Человечество научилось иначе двигаться и иначе чувствовать себя в пространстве; самое чувство пространства стало реальным и характерным чувством: стало доступным ощущение объема; не только в верх, в бок и в глубину, но вперед и назад, вправо и влево, наверх и вниз, так что измерение идет уже не от человека в стороны, как это было в классической культуре, а сам человек оказывается включенным в поток пространства, как бы одетым пространством, и тем самым нераздельно слитым с мирозданием; вот почему путь, который он теперь совершает в пространстве, не есть путь от предмета к предмету, а путь сквозь предметы и всегда с сохранением чувства наполненности всего существующего, его объема.

Если в классическую эпоху человек, когда смотрел на мир, смотрел как бы в окно [1], то теперь он вхо-

---

[1] «Прежде всего я описываю на плоскости картины прямоугольный четыреугольник любой величины и предста-

дит в мир, как входят в комнату, а так как все в мире — движение, то и комната эта движется, но не мимо него, а в нем и вместе с ним. Следует отдать себе ясный отчет в том различии, которое существует между ощущением пространства в относительно статической культуре Ренессанса и тем, какое складывается в динамической культуре наших дней — только тогда станет более доступным истинный смысл преобразований, совершенных в живописи кубизмом или футуризмом. Может статься, что все многообразие новых явлений в искусстве сведется, в конце-концов, к одной проблеме: к проблеме живописного выражения нового чувства пространства.

Впрочем, какое бы значение ни придавали мы влиянию движения на современную культуру, одно несомненно: деформация предмета при его восприятии находится в полной зависимости от этого движения. Это сказывается уже в эпоху импрессионизма. Самое название: импрессионизм — живопись впечатле-

---

вляю его себе как бы раскрытым окном, через которое я вижу то, что здесь должно быть нарисовано» — так писал Леон-Баптиста Альберти, один из наиболее видных теоретиков Ренессанса. Альберти, как и большинство теоретиков и художников той эпохи, смотрели таким образом на картину извне, воспринимая все, что в ней происходит из одной (в редких случаях двух, трех точек) точки, вне картины лежащей; кубистическая картина, в силу особого чувства пространства, собственно требует, чтобы глаз, сознание проникали в нее, как бы перемещались во внутрь ее; между прочим, для русской иконы, и по тем же самым причинам, это перемещение во внутрь также необходимо.

ний или живопись «беглого взгляда» указывает на участие движения в восприятии. Впервые после пяти веков сосредоточенного неподвижного смотрения европейское человечество стало учиться смотреть бегло, скользя по предметам. «Предметный мир — говорит Г. Марцинский [1] — отнюдь не мгновенный, непосредственный акт; это — процесс, и только первую его стадию удерживает тот, кто видит импрессионистически». Чем быстрее движется глаз по предмету, тем он меньше видит предмет. Быстро движущийся предмет, как и быстро движущиеся цвета спектра, теряют — первый: свои характерные предметные очертания, вторые: свою характерную окраску и, в конце концов, ощущаются нами не как предметы и цвета, а как массы. В импрессионизме мы видим, как зарождается живописная масса, еще бесформенная, как хаос, но сияющая в единстве и однородности своего состава. Следует при этом отметить и, отметив, помнить, что именно благодаря движению (беглый взгляд) импрессионисты научились тому, как наполнить пространственную пустоту между предметами живописной массой. Тот же Марцинский пишет: «экспериментальным путем установлено, что при беглом взгляде пустое пространство между предметами наполняется характерной окраской, которая под спокойно фиксирующим взглядом вновь исчезает. Вспомним какое значение полагали импрессио-

[1] Георг Марцинский. Метод экспрессионизма в живописи, Перевод Б. Казанского. II, «Academia» 1923.

нисты в том, чтобы писать пустое беспредметное пространство, воздух вокруг предметов. Впервые для импрессионистически, следовательно, «бегло» видящего воздух наполняется красками и тем самым становится изобразимым; поэтому раньше не могли изображать воздух. Здесь обнаруживается странный факт, что беглый взгляд видит б о л ь ш е, чем взгляд более точный». Эта странность не должна нас удивлять, ибо беглый взгляд по своему составу богаче точного (мы бы сказали неподвижно - сосредоточенного): в нем участвует движение. Именно движение помогло человеку у в и д е т ь пространство, его специфически почувствовать. Импрессионисты, познавшие силу этого движения, первые сделались фактическими изобразителями пространства. Внимание, которое до этого времени сосредоточивалось прежде всего на предмете, оказалось перенесенным на межпредметное пространство; так что предметы потонули в наполненном живописью пространственном мире и теперь, согласно сказанному выше, могут уже рассматриваться, не как предметы, а как более плотные, по сравнению с окружающей их средой, массы.

Начавшаяся в эпоху импрессионизма деформация предмета получила в дальнейшем, благодаря быстрому завоеванию человеком скоростей, особенное развитие в «футуризме». Что футуризм есть по преимуществу динамическое течение в новейшем искусстве — это общеизвестно; хотелось бы только более точно установить зависимость между движением и тем раздроблением предмета, которое мы находим

в футуризме и затем полным распылением его в некоторых более поздних течениях, например, в супрематизме, который в этом отношении является завершением футуризма.

Движение в пространстве неизбежно расширяет угол нашего зрения [1], а расширение угла зрения всегда сопровождается деформацией предмета. Когда мы несемся на автомобиле по улице, дома заезжают навстречу нам до тех границ справа и слева, до каких глаз может за этими домами следить; при этом по мере их заезжания, они заметно деформируются: все прямые кривятся по сфере [2], плоскости же расширяются; фотография, сделанная со стены, завешанной картинами, большим широкоугольником (объектив с большим углом, например, в 130°) дает некоторое представление о таком изменении предметного мира. Все мы хорошо знаем также до какой степени беспредметным и становятся встречные поезда, если из окна одного из них смотреть на другой. Но дробление предмета делается особенно типичным в тех случаях, когда движущийся предмет, например, велосипедист (ср. работу Н. Гончаровой под тем же

---

[1] Над проблемой расширения угла зрения работали и работают в настоящее время М. В. Матюшин и М. В. Эндер. Их весьма интересные наблюдения будут опубликованы в сборнике Комитета по изучению современного искусства при Государственном Институте Истории Искусств.

[2] «Сферическая перспектива» в работах К. С. Петрова-Водкина может быть истолкована, именно, благодаря указанному оптическому явлению.

названием в Отделении новейшего искусства Государственного Русского Музея) связывается нашим зрением с неподвижным фоном, по которому он движется, например, с домом; в таких случаях мы очень быстро замечаем, что части движущегося предмета, соседние с неподвижным фоном, как бы отрываются от движущегося предмета, давая вибрацию повторяющихся форм в виде следа, который этот предмет оставляет за собою; не один велосипедист, а бесконечное множество велосипедистов, и мы их, действительно, видим. Это оптическое явление получило специальное название сдвига.

Сдвиг — есть деформация предмета, вызванная участием движения в восприятии внешнего мира [1].

Но, конечно, сдвиг, как и все те примеры, которые мы привели, чтобы дать более конкретное представление о влиянии движения на деформацию предмета, суть только частные случаи одного общего явления, могущественного в нашу эпоху: динамизма. Динамическая природа нашей культуры обнаруживается с исключительной отчетливостью во всех областях современного творчества. Наряду со всемирным геометризмом, динамизм, проникающий во

---

[1] Давая здесь определение сдвига, мы, согласно установленному выше плану, остаемся все время в области восприятий, не переходя в область живописной переработки воспринятого; о живописном сдвиге речь будет дальше, когда перейдем к рассмотрению причин беспредметности, лежащих внутри самого искусства.

все существующее, является тем ощущением, которое отличает нашу эпоху, подобно тому, как индивидуализм отличал эпоху Ренессанса, или романтизм тридцатые годы XIX в., от всякой другой эпохи. Этим я, разумеется, не хочу сказать, что динамизмом и геометризмом исчерпывается современность, но только то, что благодаря им она, эта современность, не похожа на то, что ей предшествовало. Во всякой эпохе есть нечто связывающее ее с прошлым и нечто развязывающее, освобождающее. Для нашей эры освобождающим стало, именно, то, что вело к ослаблению предметного мира; беспредметность, развившаяся в результате изменения некоторых основ культуры, беспредметность, как метод восприятия, как мироощущение, наконец, даже как система (супрематизм) есть то, что может быть определено, как революционное начало в современном искусстве.

Мы рассмотрели, таким образом, причины общего значения, обусловившие развитие беспредметности в современном искусстве, при этом мы касались только явлений восприятия, а не переработки этого восприятия в живописное произведение. Теперь нам необходимо перейти ко второй группе причин, вызвавших беспредметность, причин, действующих внутри самого искусства. Они многочисленны и часто непосредственно связаны с профессиональным опытом художника, поэтому в дальнейшем нам придется делать время от времени значительные отступления, в особенности тогда, когда мы не в состоянии будем обойтись без профессиональных терминов.

К одному из таких отступлений — касающемуся термина «предмет», как он понимается художниками — нам придется обратиться прежде всего.

Необходимо осветить этот термин со всех сторон, так как до сих пор — читатель, вероятно, заметил это — слово «предмет» мы употребляли в простом обывательском смысле. Между тем возникают справедливые недоумения всякий раз, когда дело идет о беспредметности в искусстве, недоумения относительно того, существует ли вообще предмет в живописи.

Художники, например, не без основания утверждают, что предмета нет ни у Рафаэля, ни у Рембрандта, ни у Ватто.

С другой стороны кубисты, опять таки имея для этого известные основания, любят повторять, что беспредметного искусства, в сущности, нет и никогда не было; все предметно в искусстве живописи, беспредметно же только то, что для живописи не имеет цены.

Своеобразное и, на первый взгляд, кажущееся безисходным противоречие приведенных суждений нужно вскрыть. С этого мы и начнем следующий очерк.

Н. Пунин.

1927 г.
22 ноября.

SPECIAL 88-B
29110
V.2

GETTY CENTER LIBRARY

Цена 35 коп.